Teatro y poder en el Buenos Aires colonial

Laura Mogliani
(GETEA-UBA)

Durante el período de la dominación hispánica, el teatro se desarrolló en forma discontinua e intermitente. En una primera etapa, hasta 1757, la ciudad de Buenos Aires careció de un edificio teatral estable, construido o adaptado especialmente para alojar representaciones teatrales. A esta carencia la acompañaba también la ausencia de instituciones o formaciones teatrales. Durante este período, debido a que ni el campo intelectual, ni el artístico ni el teatral se habían aún configurado, estas áreas culturales no gozaban de independencia con respecto al campo de poder, tanto político como religioso. Por esta razón, todas las manifestaciones teatrales de esta primera etapa del teatro colonial se encontraban asociadas a dos ámbitos: el religioso, acompañando la labor misionera de la Congregación Jesuita en nuestro país, y el político, en el marco de los festejos por las proclamaciones, bodas o nacimientos reales.

En cuanto a las representaciones evangelizadoras realizadas por los jesuitas, de gran desarrollo en las misiones guaraníes, en nuestra ciudad se llevaron a cabo en el marco de la labor pedagógica del Colegio del Salvador, fundado en los inicios del siglo XVII. De la asiduidad de estas representaciones da cuenta su prohibición en 1713, debido a que los alumnos perdían mucho tiempo de estudio en preparar la exhibición de piezas teatrales (Furlong, T.I: 200; Trenti Rocamora: 47). En la historia de este colegio también han quedado registradas las dos funciones realizadas por los alumnos en 1721 del drama *Judith,* "alegoría del triunfo de María sobre el príncipe del infierno", ante la sociedad porteña, con presencia del Cabildo completo y del Gobernador de la Provincia, Bruno Mauricio de Zabala. El repertorio de estas representaciones teatrales estaba conformado por comedias latinas (Plauto y Terencio) y obras que referían acontecimientos bíblicos, como *El hijo pródigo*, *José en Egipto*, *Saúl y David* y *Juliano el apóstata.*

En cuanto al segundo punto, las representaciones teatrales para celebrar acontecimientos reales, el teatro siempre formaba parte de la sucesión de festejos,

que generalmente duraban varios días. En este marco, su función era celebrar la gloria de la corona española, poniendo de manifiesto su poder sobre estas tierras, aunque a veces estas ceremonias se realizaban muy distantes en el tiempo de los acontecimientos que les daban origen. En 1723 se efectuaron representaciones teatrales en el marco de los festejos realizados por el casamiento del Príncipe Luis, de Asturias, con Luisa Isabel de Orleáns, celebrado en España en 1722. En un Acta del Cabildo del 11 de diciembre de 1723 se deja constancia que se ha pagado a don Joseph de Arellano "gastos de las Comedias que se hicieron en esta ciudad á la celebración de la noticia de los desposorios de nuestros príncipes" (Archivo General de la Nación, *Acuerdos del Cabildo de Buenos Aires*. Buenos Aires, 1928, Serie II, Tomo V: 223). En noviembre de 1747, incluidos en los festejos por la ascensión al trono de Fernando VI, se representaron obras teatrales en un teatro construido en el Fuerte de Buenos Aires. Se pusieron en escena en dos ocasiones *Las armas de la hermosura* y *Efectos de odio y amor* de Calderón de la Barca, precedidas cada una de ellas por una loa escrita en nuestra ciudad (Trenti Rocamora). Con doce personas convocadas de España se representaron otras dos comedias, *Primero es la honra* de Agustín de Moreto y *La vida es sueño* de Calderón de la Barca (Bosch, 1940; Trenti Rocamora: 49), en un teatro adornado con retratos de los Reyes y las Armas Reales, con la asistencia del Gobernador, el Cabildo en pleno y los oficiales de la ciudad.

En noviembre de 1760, nuevamente el teatro formó parte de la celebración por la proclamación de Carlos III (Torre Revelo, 1940[a]), para la que se construyó un teatro en la Plaza para las interpretaciones teatrales, musicales y de danza y se destinó una habitación del Cabildo para la representación de óperas. Se presentaron dos comedias, una de las cuales, *El Segundo Scipión* de Calderón de la Barca fue interrumpida por un temporal, debiendo repetirse al día siguiente. La descripción de estas fiestas mencionan a Don José de Arroyo por el celo con que atendió a los ensayos, al vestuario, y brindó alojamiento a los cómicos, perfilándose en él un incipiente agente teatral.

En 1772, en ocasión de los festejos por el nacimiento del Príncipe de Asturias, Carlos Clemente, se levantó un tablado para representar comedias en el patio de la Ranchería, y en las actas del Cabildo[1] consta el encargo de zapatos para los cómicos (galán, rey, almirante, marqués, gracioso, reina, Porcia dama y cantarina) y el pago al pífano Francisco Taa "por la composición de música [que] se huvo de haver ejecutado en las comedias".

Las representaciones teatrales separadas de estos dos ámbitos (el jesuita y las celebraciones reales), surgieron posteriormente en Buenos Aires también vinculadas al campo de poder, pero con otra funcionalidad: como instrumento para recolectar fondos para el beneficio de ciertas instituciones ligadas a la esfera religiosa o al poder político. La primera en advertir esta condición del teatro fue la Iglesia, que con este fin avaló una solicitud de que se abra un teatro público en esta ciudad. Cayetano Marcellano y Agramont, Obispo de Buenos Aires entre 1751 y 1759, remitió una nota al Gobernador en la que solicitaba la apertura de un teatro público "donde se recreasen los ánimos, con

las decentes representaciones que... acostumbran los más católicos y arreglados pueblos", parte de cuya ganancia se destinaría a cubrir la necesidad de fondos para la construcción de la Catedral (Quesada). A pesar de esto, el Cabildo negó en 1755 el permiso solicitado por el Gobernador José de Andonaegui para representar comedias continuadamente[2]. Sin embargo, esta decisión tuvo una muy corta vigencia, ya que en 1756 se inició la construcción del primer teatro estable, que funcionó a partir de 1757, dirigido por Domingo Sacomano y Pedro Aguiar. Uno de los documentos más significativos hallados sobre este primer teatro estable es aquel por el cual Pedro Aguiar y Domingo Sacomano venden un palco de este teatro, aún antes de que se inicien las representaciones (Escalada Yriondo). Podría considerarse otro signo de la falta de autonomía del campo teatral, que un palco teatral podía convertirse en propiedad privada de un particular, la que permanecía aún si el teatro se trasladase o vendiese. Su poseedor podía invitar al mismo a quien quisiese, contaba con una llave propia, y este palco podría contarse entre sus bienes heredables.

Pedro Aguiar, uno de los directores de este teatro, sufrió además una inusual intervención del poder religioso. Estaba casado en España y por solicitud interpuesta en la metrópoli por su esposa, el Obispo Cayetano Marcellano y Agramont le ordenó, en 1757, clausurar el teatro y regresar a España para hacer vida marital con ella bajo pena de excomunión. Aguiar desobedeció esta orden, y continuó realizando representaciones, lo que motivó a las autoridades eclesiásticas a exhortar a las autoridades civiles y militares para que se cumpla ese mandato. En medio de este conflicto, se presentaron ante el gobernador Bartolomé Maza, compositor de música y Francisco Vandermer, maestro de música, solicitando que Aguiar les ceda el teatro para realizar una ópera (Torre Revello, 1945: 123). El Gobernador concedió la licencia a los interesados, aunque no se han hallado registros sobre si Maza y Vandermer llegaron a realizar representaciones en ese teatro. En el documento que otorgaba la concesión, se estableció el poder de control policial que se ejercería sobre el teatro, con el fin de evitar disturbios, estableciendo que las funciones comiencen "precisamente a la oración para que se acabe temprano y el Sargento Mayor de esta Plaza celaría el que así se observe, haciendo poner en el corral y puertas de dicha ópera los soldados que fueran necesarios para que de esta suerte se ataje cualquier ruidoso alboroto que se pueda suscitar en ella" (Torre Revello, 1945: 124).

Regresando al tema del teatro como fuente de ingresos, en 1783 se realizaron representaciones aisladas, de forma gratuita, costeadas por ciudadanos de la élite porteña. El Virrey Vértiz, habiendo reconocido los méritos de aquella diversión, dispuso que se continuaran de forma paga, con el objeto de juntar fondos para la Casa de los Niños Expósitos, que él mismo fundara recientemente. Entusiasmado con la actividad teatral, enmarcado este interés en la progresista gestión que llevó adelante al frente del Virreinato desde 1778, Vértiz consultó al Cabildo la conveniencia de la instalación de un teatro, para "proporcionar al considerable pueblo que ya tiene esta Capital alguna onesta diversión pública" y como "se halla establecido en otras Capitales de América, en las Cortes y

Ciudades populosas de España y Europa", así como medio para contribuir al sostenimiento de la Casa de los Niños Expósitos (Torre Revello, 1945: 126; Trenti Rocamora). El Cabildo dio su aprobación al proyecto, pero observó que

> se procure si es posible que en la concurrencia para la diversión se evite la mezcla de los dos sexos y que (...) no se exponga a el público sin sujetarse primeramente a la censura, porque a la verdad hay algunas que retratan con tan vivos colores los sentimientos del corazón corrompido, que hacen estrago, y relajan las costumbres.

Para evitarlo propone que se observen las precauciones establecidas en Madrid por Fernando VI y decretos reales expedidos sobre los establecimientos teatrales.

Esto fue el desencadenante de la fundación del Teatro de La Ranchería. Francisco Velarde solicitó al Virrey Vértiz la concesión del teatro, proponiendo hacerse cargo de la construcción del teatro y entregar dos mil pesos por año para los Niños Expósitos y un día de comedia a beneficio de dicha institución (Torre Revello, 1945). En esta presentación, Velarde[3] aseguraba cumplir todo lo solicitado por el Cabildo: "se observará inviolablemente la separación de sexos, concurriendo los hombres en la luneta y patio, y las mujeres en un corredor alto que servirá de cazuela y quedará por encima de los palcos", y que se presentarán al Superior Gobierno las obras con anticipación para que éste las revise y conceda o niegue la licencia para que se puedan representar. También se preocupa Velarde por contentar a la esfera religiosa, asegurando que no se representarán comedias durante Cuaresma.

El Teatro de la Ranchería fue inaugurado el 30 de noviembre de 1783, y para esa ocasión el Virrey estableció la "Instrucción que deberá observarse para la representación de comedias en esta Ciudad", de fecha 6 de octubre de 1783[4]. Este documento se inicia con la reafirmación de que la decisión de permitir la representación de comedias había sido a beneficio de los Niños Expósitos, y con el deseo de prevenir "todo cuanto puede servir al buen orden de la representación y de los concurrentes". Entre sus veinte cláusulas, esta instrucción obliga a los empresarios a hacerle llegar antes de los ensayos las obras al virrey, para que él la haga revisar por el "sujeto que me parezca y quite cuanto sea repugnante a las buenas costumbres o de mal ejemplo a los concurrentes, ya porque haya pasajes poco honestos o proposiciones contrarias a las máximas cristianas o de gobierno". Por lo tanto, queda claro que la censura operaba bajo dos órdenes, religiosos y políticos, y se extendía hasta aquellas obras impresas en España "con las licencias necesarias".

Esta instrucción también se refiere a la ubicación de las mujeres y hombres en espacios separados, tanto entre los cómicos como entre los espectadores, a la prohibición de fumar, ponerse de pie o el sombrero durante la representación, gritar a los cómicos y "decir voces deshonestas o atrevidas" bajo pena de ser detenido y arrestado, y a las precauciones en caso de incendio (causa de la

destrucción posterior del teatro). Las actrices no debían vestirse con indecencia ni presentarse vestidas de hombres "sino de medio cuerpo arriba", y los cómicos no deberían ejecutar movimientos o acciones que causen escándalo ni añadir palabras al texto aprobado, so pena de ser multados a beneficio de los Niños Expósitos y en casos de reincidencia o falta grave podrían llegar a ser tomados prisioneros. También exigió el Virrey que se coloque una tabla que cubra las luces del teatro, para ocultar "los pies de las cómicas cuando representando se acerquen a dicha orquesta".

Otro signo de esta falta de autonomía teatral era que la función no debía comenzar hasta la llegada de los alcaldes, y una vez que éstos se ubicasen en el palco de la ciudad la representación debía iniciarse "sin esperar a otra persona, excepto que por algún motivo avisase yo que se detenga". Tanto el Virrey como el Cabildo tenían sus palcos particulares, el del primero adornado, según da cuenta el inventario de ese teatro en 1792[5], con una alfombra, colgaduras de raso, dos cornucopias de marco dorado, y contaba con una silla de terciopelo carmesí claveteada en plata. Los alcaldes tenían autoridad para cuidar el "buen orden del público" y la separación de sexos en la sala. La seguridad la brindaba una guardia de granaderos, apostados en diferentes lugares del teatro, quienes debían vigilar que ninguno entrase con violencia sin pagar o presentar su entrada.

La preocupación de Vértiz porque el teatro sea purificado de los "defectos que pueden corromper la juventud o servir de escándalo al pueblo", mediante la revisión previa de las comedias y la censura de toda "expresión inhonesta", queda demostrada en lo que expresara en su memoria al Virrey Arredondo, su sucesor, en la que Vértiz aseguró que asistía a las representaciones para cerciorarse del cumplimiento de estas precauciones. Esta preocupación virreinal por el teatro fue continuada por Arredondo, quien hizo traer de Madrid y Valencia un centenar de comedias que llegaron a Buenos Aires en 1789.

En cuanto a la censura que se ejercía, uno de los pocos testimonios es la objeción elevada por el Oidor José Márquez de Plata ante *La inclusa*, la oda de Manuel de Lavardén escrita para preceder el estreno de su tragedia *Siripo* en 1789. Lavardén hizo llegar al censor su loa a través de un amigo en común, Manuel Basavilbaso, junto con una nota (Bosch, 1943) en la que solicita "se miren con caridad los defectos" que no pudo evitar, como la utilización del verso libre, aunque cita en su defensa Richard Steele, que consideraba que cuando los versos eran buenos, no era relevante la versificación. Es llamativa esta cita, ya que ese literato y dramaturgo inglés probablemente estuviera prohibido en las colonias españolas debido a su carácter de protestante, colaborador de Jorge I, por lo que Lavardén lo debe de haber conocido en su idioma original. Es evidente que el poder español deseaba frenar esta circulación de nuevas textualidades ya que el Oidor censuró a esta loa porque "tiene mucho de la impiedad de los filósofos de esta era, entregada a su capricho y corrupción. Se ve derramado, digámoslo así, en ella, el espíritu de Rosseau, sin

que se ataquen sus máximas con todo el nervio correspondiente, para extinguir y aniquilar el veneno que difunden" (Bosch, 1944). No se ha podido comprobar si esta loa llegó a representarse luego de haber sido censurada.

La censura continuó ejerciéndose sobre las obras representadas en el siguiente teatro que existió en Buenos Aires, el Coliseo Provisional, inaugurado en 1804, como puede corroborarse en los manuscritos hallados en la Biblioteca Nacional y en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro, en los cuales se registra la aprobación y la firma del censor. Por ejemplo, en los manuscritos del Archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro *Las Señorías de moda, La presumida burlada y El examen de los saynetes*, figura la anotación "Revisado Dn. Belgrano", fechada el 9 de octubre de 1805 la primera, el 10 de octubre del mismo año la segunda y el 16 de mayo de 1806 la tercera. También se censuraban los textos impresos en España, y por consiguiente, ya aprobados en la Metrópoli. Por ejemplo, la comedia *El Barón* de Francisco Celenio, impresa en Madrid en 1803, también fue aprobada por Domingo Belgrano el 28 de noviembre de 1804. La intervención de la censura en los textos omitía fragmentos que incluían, aunque mínimos, niveles de protesta social, como en esta última comedia citada, donde al enumerar las cosas de las que hablaba el Barón (16) se suprimieron los siguientes versos:

> Hablaba de sus vasallos
> De su apellido y sus rentas,
> De sus pleytos con el Rey,
> de sus mulas, etcetera

En estos manuscritos también se registran los cambios que se hacían en los textos para adaptarlos al medio criollo, como por ejemplo las alusiones a la ciudad de Madrid en el sainete *El albañil ofendido* (entre 1801 y 1804) fueron reemplazadas por alusiones como "el pueblo" o "esta ciudad", o en *El chasco de los aderezos* (1802) donde se tachó la palabra España y se la reemplazó por "en el país" (16). Se ha atribuido (Trenti Rocamora) estas modificaciones al censor, pero es muy probable que hayan sido realizadas por el director o el apuntador de la compañía, en quien recaía, en ocasiones, como en el caso de Antonio Morante en el Coliseo Provisional, la tarea de reescribir y adaptar los textos de acuerdo a las características del elenco.

En suma, el teatro en el período colonial estuvo siempre supeditado al campo de poder, careciendo de la autonomía que aporta la existencia de un campo artístico. El teatro fue un instrumento del poder que funcionaba como una estrategia con el fin de evangelizar, exaltar al poder real, recaudar fondos para fines benéficos y como medio de diversión pública para legitimar a nuestra ciudad, equiparándola a otras ciudades de España y América, pero fue durante todo ese período celosamente vigilado por las autoridades virreinales y religiosas, que instrumentaron tanto la censura como el control policial en las salas, sobre los actores y el público.

Notas

[1] Archivo Gral. de la Nación, *Cabildo de Buenos Aires*, S.VI, C. XIX, año 7, n° 4: 78-80. Torre Revello, 1945: 125)

[2] Archivo Gral. de la Nación, *Acuerdos del extinguido Cabildo de Buenos Aires*, 1926, serie III, T. I: 556.

[3] Archivo Gral. de la Nación, *Cabildo de Buenos Aires, Propios, 1783-1787*, leg. 5, S.VI, C.XX, año 4, n° 1. Reproducido en Torre Revello, 1945.

[4] Trenti Rocamora halló y cotejó tres de las cuatro copias que se hicieron en 1783 de esta instrucción, publicando su "texto íntegro" (85-90). Una de estas copias (¿completo o incompleto?) se encuentra en el archivo del INET.

[5] Archivo General de la Nación *Tribunales*, Legajo C-14, Exp.22. Reproducido en Trenti Rocamora: 103-114.

Bibliografía

Bosch, Mariano G., 1940. "1700-1810. Panorama del teatro", en *Cuaderno de Cultura Teatral*, n° 13, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura: 13-32.

____, 1943. "Lavardén y el teatro", en *Boletín de Estudios de Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, año 1, n° 1: 15-20.

____, 1944. *Manuel de Lavardén. Poeta y filósofo*. Buenos Aires, S/D.

Escalada Yriondo, Jorge, 1945. "Orígenes del Teatro Porteño", en *Boletín de Estudios de Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, año III, n° 8: 23-32.

Furlong, Guillermo, 1944. *Historia del Colegio del Salvador y de sus irradiaciones culturales y espirituales en la ciudad de Buenos Aires. 1617-1943*. Buenos Aires.

Quesada, Vicente, 1868. "Obispos de Buenos Aires", en *La Revista de Buenos Aires*, Buenos Aires, T. XIX: 165-172.

Salvadores, Antonio, 1940. "Una prédica de Fray José Costa contra la Casa de Comedias, en 1784", en *Labor de los Centros de Estudios*. Universidad Nacional de La Plata, Secc. II, Tomo XXIV: 119-120.

Sánchez Garrido, Amelia, 1962. "El teatro de la revolución (1810-1823)", en *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, Buenos Aires: Tomo II, n° 4: 5-19.

Torre Revello, José, 1940ª. "1700-1810. Panorama histórico, social y literario", en *Cuaderno de Cultura Teatral* n° 13, Buenos Aires: Instituto de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura: 37-60.

____, 1940ᵇ. "El teatro", en *Boletín de Estudios de Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, año II, n° 4: 21-30. (Capítulo XII de *Crónicas del Buenos Aires Colonial)*.

____, 1945. "Los Teatros en el Buenos Aires del siglo XVIII", en *Boletín de Estudios de Teatro*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, año III, n° 10: 121-134.

Trenti Rocamora, Luis, 1947. *El Teatro en la América Colonial*. Primera parte. Cap. 7, Buenos Aires: Huarpes.